

Horst Nitschack (Santiago de Chile)

Brasilianische Kultur: Gegensätze und Vielfalt

Brasilien war im 19. Jahrhundert aus der europäischen Sicht vor allem 'Naturraum' und als solcher «das 'gelobte Land' für Auswanderer und Forschungsreisende, Naturwissenschaftler, Zoologen, Geographen, Botaniker, Mineralogen und Völkerkundler.»¹ Erst im Laufe des 20. Jahrhunderts wird es, ähnlich wie Lateinamerika insgesamt, als 'Kulturraum' wahrgenommen und gewinnt in zunehmendem Maße sein Selbstverständnis aus seinen eigenen kulturellen Leistungen. Brasilien als Naturraum zu begreifen, entsprach im 19. Jahrhundert nicht nur der europäischen Sichtweise, sondern bot sich auch als identitätsstiftende Argumentation für Brasilien selbst an. Dies belegt auch die Nationalhymne des Landes mit den Versen: «Gigante pela própria natureza, / Es belo, es forte, impávido colosso, / E o teu futuro espelha essa grandeza.»

Das «Land der Zukunft» legitimiert seine historischen Hoffnungen mit der Größe, Schönheit und Stärke seiner Natur. Wenn jetzt, am Ende des 20. Jahrhunderts, der Amazonas-Urwald als grüne Lunge von den Industrienationen reklamiert wird, so erinnert das zumindest daran, daß es Tendenzen gibt, die Brasilien wieder auf seine Rolle als «Naturraum» zurückverweisen wollen. Doch ist ein solcher Rückschritt wohl kaum wirklich denkbar. Zu eindeutig hat sich Brasilien im Verlauf des 20. Jahrhunderts als Wirtschaftsraum — wenn auch häufig mit negativer Konnotation, wenn wir an die Stichworte «internationale Verschuldung» und «Inflation» denken —, mehr noch

¹ Dietrich Briesemeister: «Die Kultur Brasiliens: zur Einführung», in: Dietrich Briesemeister / Gerd Kohlhepp / Ray-Güde Mertin / Hartmut Sangmeister / Achim Schrader (Hrsg.): *Brasilien heute: Politik — Wirtschaft — Kultur*, Frankfurt am Main: Vervuert, 1994 (Bibliotheca Ibero-Americana; 53), S. 377-383. Als eine der wenigen Ausnahmen, in denen Brasilien bereits im 19. Jahrhundert als eigenständiger Kulturraum wahrgenommen wird, kann die Literaturgeschichte von Ferdinand Wolf: *Le Brésil littéraire*, Berlin 1863, gelten.

aber als selbständiger Kulturraum profiliert. Ja, es läßt sich wahrscheinlich ohne Übertreibung sagen, daß es Brasilien in den letzten Jahrzehnten vor allem durch seine Kultur gelungen ist, in der sich mit Vehemenz internationalisierenden Welt des 20. Jahrhunderts präsent zu sein. Man mag hier Parallelen zur Lage Deutschlands in Europa am Ende des 18. Jahrhunderts ziehen: Politisch und wirtschaftlich im Vergleich mit den großen europäischen Nationen, vor allem England und Frankreich, nahezu bedeutungslos, war es doch durch seine kulturellen Leistungen im Bereich von Musik, Philosophie und Literatur an ihre Seite getreten.

In dem Maße, wie sich im 20. Jahrhundert zum einen der Prozeß der Säkularisierung weiter intensiviert hat, wie gleichzeitig die Staaten zu immer abstrakteren Gebilden werden, deren politische Symbole unzureichend oder zu schwach sind, um eine nationale Identität zu erlauben (der faschistische und der kommunistische Staat hatten hier versucht, dieser Tendenz des modernen Staates entgegenzusteuern), in dem Maße, wie die historischen Ereignisse aufgrund ihrer Komplexität nicht mehr unmittelbar als identitätsstiftend interpretiert werden können (jedenfalls nicht mehr mit solcher Anschaulichkeit wie der in der brasilianischen Nationalhymne beschworende 'Schrei von Ipiranga'), kommt der Kultur des 20. Jahrhunderts eine gesteigerte Bedeutung zu. Sie wird identitätsstiftend nach innen wie nach außen.² Aber nicht nur dies: Im Zuge der Globalisierung und der Internationalisierung einerseits öffnen die Kulturbeziehungen einen Raum, in dem ein relativ demokratischer Dialog zwischen gleichen Partnern möglich wird (gewissermaßen eine Utopie, die von den realen politischen und wirtschaftlichen Abhängigkeiten immer wieder dementiert wird), andererseits ist im Inneren der Nationalstaaten der kulturelle Raum der einzige konkrete Raum, in dem es der Vielfalt von alten und neuen sozialen Gruppen, die der Prozeß der Modernisierung und

² Vgl. dazu Carlos Guilherme Mota: *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*, São Paulo: Ática, 1985.

Demokratisierung hervorbringt, möglich wird und erlaubt ist, sich zu manifestieren. Dem kulturellen Leben und den kulturellen Diskursen sind also im Laufe des 20. Jahrhunderts neue, und wie ich meine, entscheidende gesellschaftliche Aufgaben zugewachsen. Dies gilt sowohl für den Dialog, den Nationalkulturen untereinander führen, wie auch für den gesellschaftlichen Dialog innerhalb dieser Staaten. Vor diesem Hintergrund ist es keineswegs überraschend, daß der Prozeß der Modernisierung in Brasilien im Laufe des 20. Jahrhunderts durchgehend von der Frage begleitet wird, was brasilianische Kultur, was *brasilidade* sei. Diese Frage wird auch immer in einem doppelten Sinne gestellt: Zum einen, was brasilianische Kultur im internationalen Vergleich sei, ihre Eigenart im Gegensatz zu Europa, zu Portugal, oder später dann zu den Vereinigten Staaten, und zum anderen, im Blick nach innen: Was ist brasilianische Kultur für Brasilien selbst?

Die Ungleichzeitigkeiten historischer Entwicklungen, denn die kulturellen Entwicklungsgeschwindigkeiten und -rhythmen sind andere als die politischen, wirtschaftlichen und sozialen (was eine Interdependenz natürlich nicht ausschließt, nur handelt es sich um keine geradlinigen oder kausalen Abhängigkeiten), sowohl innerhalb eines Landes wie auch im internationalen Vergleich, werden heutzutage im kulturellen Bereich bis zu einem gewissen Grad aufgehoben: Im nationalen Rahmen eines Landes kann der Kulturprozeß auf die anderen Entwicklungsprozesse beschleunigend oder verlangsamend, stimulierend oder dämpfend einwirken, und es kommt ihm hierbei — ganz allgemein und abstrakt gesagt — eine wichtige regulative Funktion in der Gesamtentwicklung und der Gesamtgeschichte einer Region oder eines Landes zu. Ähnliches gilt für die Rolle, die kulturelle Beziehungen im internationalen Zusammenhang im Wechselspiel mit den wirtschaftlichen, politischen etc. Beziehungen — theoretisch zumindest — einnehmen können.

Aber versuchen wir, etwas konkreter zu beschreiben, was 'brasilianische Kultur' am Ende des 20. Jahrhunderts überhaupt ist. Gibt es sie tatsächlich oder müßten wir nicht vielmehr von

brasilianischen Kulturen sprechen? Wie war der Entwicklungsgang vom 'exotischen Naturraum' des 19. Jahrhunderts zum 'Kulturraum', an dem heute keiner mehr zweifelt, am Ende des 20. Jahrhunderts?

Mir scheint es nützlich, bei dieser Fragestellung eine 'Innensicht' von einer 'Außensicht' zu unterscheiden. Bloßer 'Naturraum' war Brasilien vor allem in der 'Außensicht', d. h. für den Blick von außen. Aus der Innensicht haben sich natürlich auch das erste und das zweite brasilianische Kaiserreich des 19. Jahrhunderts als 'Kulturraum' verstanden, wenn auch gerade unter Verweis auf den Naturraum.

Aber eine nachhaltige Diskussion darüber, was brasilianische Kultur — im Unterschied zur portugiesischen und zur europäischen allgemein — ist, beginnt erst im 20. Jahrhundert, wenngleich sie auch Vorläufer im 19. Jahrhundert hatte, wie z. B. bei dem brasilianischen Romantiker José de Alencar oder bei Machado de Assis. Diese Diskussion findet ihren ersten Höhepunkt mit der brasilianischen Bewegung des 'Modernismo' — nicht zu verwechseln mit dem hispanoamerikanischen 'Modernismo', für den vor allem der Name Rubén Darío steht —, der sich erstmals während der Kunstwoche von São Paulo 1922 spektakulär selbst inszenierte. Von hier aus wird eine umfassende Diskussion und Polemik innerhalb der brasilianischen Intellektuellen darüber in Bewegung gesetzt, was 'Brasilien', 'brasilianische Kultur', *brasilidade* überhaupt jeweils beinhalten solle.

Ohne in diesem Überblick auf Einzelheiten und die diffizilen Nuancierungen und Abtönungen unterschiedlicher Positionen innerhalb dieser Diskussion einzugehen, sollen doch zwei Extrempositionen genannt werden. So ist beispielsweise die von Oswald de Andrade mit der im *Manifesto antropológico* (1928) proklamierten Bewegung der 'Anthropophagie' anzuführen. Diese polemische Metapher steht für die Aufforderung, eine brasilianische Kultur könne weder dadurch entstehen, daß sie andere Kulturen (die europäischen) als (unerreichbares) Vorbild nehme, um sie zu imitieren, noch durch Abschottung und

Nabelschau: Die anderen Kulturen müssen vielmehr 'verzehrt' werden, d. h. sie müssen in einem Prozeß der produktiven Konsumtion in eigene Kultur verwandelt werden. «Tupi or not tupi, that is the question», formulierte Oswald de Andrade in seinem Manifest.

Diesem Modell der Anthropophagie, das kosmopolitischen Charakter hatte, stand die Bewegung des *Verde-amarelismo* (Anspielung auf die brasilianischen Nationalfarben Gelb und Grün) unter der Führung Plínio Salgados, dem späteren Kopf des brasilianischen *Integralismo*, gegenüber. Sie propagierte einen entschiedenen Nationalismus. Beide Bewegungen entstanden in São Paulo, das schon in diesen Jahren die industrialisierteste Stadt Brasiliens und eine Stadt in vehementem ökonomischem und kulturellem Umbruch war. Gegen diesen *modernismo* urbaner Provenienz formiert sich eine Gruppe von Intellektuellen im brasilianischen Nordosten, in Recife, die vor allem mit dem Namen Gilberto Freyre und seinem etwas später erschienenen Werk *Casa Grande e Senzala* (1933), *Herrenhaus und Sklavenhütte*,³ verbunden ist. Wenn wir das *Manifesto regionalista* dieser Gruppe von 1926 (publiziert wurde es allerdings erst 1952) ansehen, dann überraschen uns heute vor allem die darin formulierten ökologischen Vorschläge: Der Ausgangspunkt einer kulturellen Entwicklung sollen die regionalen Traditionen und Fertigkeiten sein, nicht der Blick nach draußen: ökologische Bauweisen (Lehmbau), der regionalen Landwirtschaft entsprechende Ernährung, zubereitet nach traditionellen (zum Teil afrikanischen) Rezepten, Pflege der traditionellen Tänze, der oralen Kultur, der handwerklichen Fähigkeiten der 'cultura de couro' und der 'cultura do açúcar' der Region.

Es prallen in dieser Auseinandersetzung zwei Kulturmodelle aufeinander, die eine der Schnittlinien der Kulturdiskussion

³ Gilberto Freyre: *Casa-Grande e Senzala*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1983 (¹1933); deutsch: *Herrenhaus und Sklavenhütte: ein Bild der brasilianischen Gesellschaft*, Stuttgart: Klett-Cotta, 1982.

Brasiliens im 20. Jahrhundert markieren sollen: Die großen Städte, die urbanen Zentren, vor allem São Paulo und Rio de Janeiro, auf der einen Seite, und die Regionen auf der anderen. Neben dem Nordosten, der seine Stimme als erster erhob, und den urbanen Zentren kennt Brasilien noch vier weitere landschaftliche und kulturelle Großregionen: Amazonien, Minas Gerais, Mato Grosso und im Süden die Region der Gauchos.

Aber es ist nicht nur die Schnittlinie des urbanen Kosmopolitismus bzw. urbanen Nationalismus gegen regionalistische Eigenständigkeit, die in den 20er Jahren erstmals klar in der kulturellen Auseinandersetzung eine Rolle spielt. Es tritt, zum Teil in Überschneidung mit der obigen Diskussion, das Bewußtsein der drei kulturellen Ethnien, die Brasiliens Kulturgeschichte bestimmen, auf den Plan: Die indigenen indianischen Ethnien, die Nachfahren der Afrikaner — millionenfach als Sklaven nach Brasilien verschleppt — und die Weißen, vor allem die portugiesischen Kolonisatoren. Auch vor diesem Hintergrund treten zwei Kulturmodelle in Konkurrenz: Die Forderung nach der Erhaltung der jeweiligen kulturellen ethnischen Traditionen — eine Forderung, die dann besonders in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, ab den 60er Jahren bezüglich der indianischen Ethnien des Amazonasgebiets erhoben wird — der Name des Ethnologen und Schriftstellers Darcy Ribeiro⁴ ist untrennbar damit verbunden —, und das Gegenmodell: das Modell der *mestiçagem*, der Vermischung der Ethnien und der Kulturen, die zu einer neuen, eigenständigen Kultur führen, eben der authentisch brasilianischen. *Brasilidade* ist *mestiçagem*, behauptet diese Position. Das erste große Dokument hierfür ist das bereits erwähnte Buch *Casa Grande e Senzala* von Gilberto Freyre.

Diese Position, der Versuch einer ethnischen Bestimmung der kulturellen Unterschiede oder auch der Vielfalt in Brasilien, überschneidet sich wiederum zum Teil mit einem anderen Kulturmodell, das aber dennoch mit ihm nicht zu verwechseln ist: Die Unterscheidung in Volkskultur, *cultura popular*,⁵ und

⁴ Darcy Ribeiro: *Teoria do Brasil*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

eine Kultur der Eliten, *uma cultura das elites*. Zuerst erscheint es klar, daß die *cultura popular* die regionale Kultur ist, orale Traditionen, Tänze, Lieder, Kunsthandwerk beinhaltet, die Kultur der Eliten dagegen die städtische Kultur umfaßt. Ob Avantgarde, d. h. Modernismus oder ein kritischer Realismus, es ist die Kultur, die aus den Bildungstraditionen eines städtischen Bürgertums oder Großbürgertums lebt. Eine solche klare Zweiteilung ist allerdings rein theoretisch und oberflächlich ideologisch zumal, vor allem dann, wenn *cultura popular* mit 'fortschrittlich' und *cultura das elites* als reaktionär etikettiert werden. Wenngleich in der *cultura popular*, den Liedern oder der *literatura de cordel* sicher volkstümliche Elemente der Kritik und der Solidarisierung, Elemente eines karnevalesken Lachens über die Macht, enthalten sind, so findet sich in ihr gleichermaßen oft genug die Haltung der populistischen Solidarisierung mit der Macht, mit dem 'Coronel', der am effektivsten seine paternalistischen Schutzfunktionen erfüllt. Ähnlich ambivalent ist die 'Kultur der Eliten', die für die urbane Kultur steht: Im Nordosten war sie es, die das Hinterland literarisch 'entdeckte'. Wir brauchen nur an den Roman über das Elend der Dürrekatastrophe von 1915 von Raquel de Queiroz, *O Quinze (Das Jahr 15)*⁶ zu denken, oder an Graciliano Ramos' *Vidas Secas (Karges Leben)*.⁷ Die ersten Romane von Jorge Amado waren es (*Cacau*⁸ und *Jubiabá*),⁹ welche die schockie-

⁵ Zur Volkskultur siehe besonders die Untersuchungen von Luís da Câmara Cascudo: *Literatura oral no Brasil*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, ³1984 (¹1949).

⁶ Rachel de Queiroz: *O Quinze*, Rio de Janeiro: José Olympio, ²⁷1981; deutsche Ausgabe: Raquel [sic!] de Queiroz: *Das Jahr 15*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.

⁷ Graciliano Ramos: *Vidas secas*, Rio de Janeiro; São Paulo: Record, ⁴⁵1980; deutsche Ausgabe: Graciliano Ramos: *Karges Leben*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.

⁸ Jorge Amado: *Cacau*, Rio de Janeiro: Record, ³⁴1980.

renden Lebens- und Arbeitsbedingungen der schwarzen Bevölkerung der Vorstellungswelt eines breiteren Lesepublikums nahebrachten, und in dem modernistischen Roman *Macunaíma* von Mário de Andrade werden erstmals indianische Mythen des Amazonas literarisiert. Aber noch aus einem anderen, entscheidenderen Grund ist die Entgegensetzung von Volkskultur gegen die städtische Kultur von Mal zu Mal fragwürdiger geworden: Die umfassenden Migrationsbewegungen, die nicht nur die sozialen Strukturen, sondern auch das Kulturgefüge Brasiliens seit den 50er Jahren radikal verändert haben, hatten zur Folge, daß sich Elemente der *cultura popular* und der städtischen Kultur in zunehmendem Maße vermischten.

Das führte ab dem Ende der 50er Jahre, besonders dann aber in den 60er Jahren, zu den Paradigmata *cultura da pobreza* (Kultur der Armut) gegen eine Kultur des Reichtums, mit der Tendenz, die Kultur der Armut als die authentisch brasilianische anzusehen und die des Reichtums als die des internationalen Kapitals. Kultur der Armut wurde Synonym für eine Kultur des Widerstands (das «Theater der Unterdrückten» von Augusto Boal), der Subversion, aber auch Synonym für eine Kultur des fröhlichen Tropikalismus und der karnevalesken Transgression.

Wie unschwer einzusehen ist, reflektieren alle diese Paradigmata Aspekte der brasilianischen Wirklichkeit und ihres vehementen Wandels in diesem Jahrhundert. Problematisch werden sie vor allem dann, wenn sie rigoros verabsolutiert werden und wenn versucht wird, mit ihnen die kulturelle Komplexität des Landes grundsätzlich zu beschreiben. Das gilt auch für das letzte dieser Begriffspaare, das die massive Industrialisierung und Urbanisierung der letzten Jahrzehnte zu seiner Voraussetzung hat: Es ist der Begriff der Massenkultur gegen das Modell einer authentischen Kultur, mit welcher der jeweilige Kulturschaffende identisch ist.

⁹ Jorge Amado: *Jubiabá*, Rio de Janeiro: Record, ⁴⁶1984; deutsche Ausgabe: Jorge Amado: *Jubiabá*, Berlin: Volk und Welt, 1983.

Aber auch dieser Begriff der Massenkultur, ähnlich wie der der *cultura popular*, ist durchaus ambivalent. Zu ihr gehören nicht nur die *telenovelas* der brasilianischen Fernsehanstalten, besonders des TV Globo, die aus der brasilianischen Alltagskultur heute nicht mehr wegzudenken sind, zu ihr gehören die Sambahschulen, die den jährlichen Karneval als größtes nationales Fest vorbereiten, wie auch die Bewegung der *Música Popular* mit Namen wie Caetano Veloso, Milton Nascimento, Maria Bethânia, Chico Buarque, um nur einige Namen zu nennen. Gerade die Bewegung der *Música Popular* war es, die während der Zeit der Militärdiktatur, vor allem in den 70er Jahren, für eine breite Öffentlichkeit die Stimme eines zwar vorsichtigen, oft sehr verschlüsselt formulierten Widerstands, aber eben dennoch die Stimme des Widerstands war. So zum Beispiel in Chico Buarques Lied «Pai, afasta de mi este cálice (cale-se)» — «Vater, laß diesen Kelch an mir vorübergehen» —, wobei es aufgrund der Homophonie von *cálice* mit *cale-se* zu einer Doppelbedeutung kommt: «Vater, laß dieses 'Halt den Mund' an mir vorübergehen.»

Und als letztes Massenphänomen der brasilianischen Kultur, das vollständig unabhängig von den Medien einer Industriegesellschaft existiert, wenn es auch gewiß eine dialektische Reaktion darauf ist, seien hier die synkretistischen Religionen genannt, die vom Candomblé und der Macumba des Nordostens ausgehend sich in der Form der Umbanda in weiten Kreisen der Mittelklasse des Südens ausgebreitet haben. Hier findet eine Verschmelzung von katholisch-christlichen und afrikanischen sowie indianischen religiösen Traditionen statt, wobei in der Umbanda auch noch der in Brasilien lebendige Spiritismus des A. Kardec hinzukommt.

Die Massenkultur ist es heute auch — wenn wir jetzt den Blick wechseln, von der Innensicht zur Außensicht —, die das Bild, das sich das Ausland von Brasilien macht, und mit dem Brasilien sich im Ausland repräsentiert, am nachhaltigsten bestimmt. Als großes Ereignis der Alltagskultur gehört hier selbstverständlich auch der Fußball hinzu.

Brasilien ist es am Ende des 20. Jahrhunderts wie wohl kaum einem zweiten Land in Südamerika gelungen, ein Bild seiner nationalen Identität nach außen zu schaffen (wenngleich es gewiß oftmals den Realitäten des Landes nicht entspricht, ja sie entstellt, was aber ein anderes Thema ist). Es ist das Bild des sinnlichen Tropikalismus als 'criação brasileira', als authentisch brasilianischer Schöpfung. Diese — zumindest scheinbare — Eigenständigkeit einer 'brasilidade' gegenüber der nord-amerikanischen und europäischen Tradition ist keineswegs selbstverständlich. Es ist keine sechzig Jahre her, daß Sérgio Buarque de Holanda sein wichtiges und seinerzeit einflußreiches Buch *Raízes do Brasil* (1936),¹⁰ «Die Wurzeln Brasiliens», mit dem Satz beginnen lassen konnte:

Jede verständnisvolle Untersuchung der brasilianischen Gesellschaft kommt nicht umhin, die wichtige grundlegende Tatsache hervorzuheben, daß unsere Gesellschaft die einzige erfolgreiche Bemühung darstellt, im großen Maßstab die europäische Kultur in einem tropischen und subtropischen Territorium heimisch werden zu lassen.¹¹

Dieser Satz wurde bezeichnenderweise in späteren Ausgaben wie folgt umformuliert:

Der Versuch, die europäische Kultur in einem so ausgedehnten Territorium heimisch werden zu lassen, einem Territorium, das mit Naturbedingungen ausgestattet ist, die ihrer tausendjährigen Tradition wenn nicht entgegengesetzt, so doch sehr fremd sind, ist am Ursprung der brasilianischen Gesellschaft der beherrschende Faktor, der die vielfältigsten Konsequenzen zeitigte.¹²

¹⁰ Sérgio Buarque de Holanda: *Raízes do Brasil*, Rio de Janeiro: José Olympio, 201988 (1936).

¹¹ Sérgio Buarque de Holanda: *Raízes do Brasil*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1936, Beginn des ersten Kapitels (Übersetzung von Horst Nitschack).

¹² Rio de Janeiro: José Olympio, 201983 (Übersetzung von Horst Nitschack).

Die brasilianische Kultur als tropische 'Anverwandlung' der europäischen zu sehen, davon distanzieren sich also schon die späteren Ausgaben von *Raíces do Brasil*, und davon ist man heute allgemein, sowohl in der Innen- wie auch in der Außen-sicht, weit entfernt. Die Problematik, die es bedeutet, wenn kulturelle Identität vorwiegend über die mediale Massenkultur gewonnen wird, liegt auf der Hand: Brasilien ist nicht «samba, mulatas e futebol». Aber daß es das eben nicht ist — denn manchem wäre ein solches Brasilienbild gewiß willkommen —, dazu haben gerade auch die anderen Erscheinungsformen der brasilianischen Kultur der letzten Jahrzehnte in ihren vielfältigen und in sich äußerst unterschiedlichen Manifestationen beigetragen. Das gilt sowohl für den brasilianischen Film, besonders für seine großen Regisseure der 60er und 70er Jahre (Gláuber Rocha, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Nelson Pereira dos Santos), wie auch für die brasilianische Literatur.¹³

Brasilien ist auch am Ende des 20. Jahrhunderts ein Subkontinent der krassen ökonomischen Gegensätze geblieben. Das Bild des Brazilianers als *homem cordial*, als herzlichen Menschen, das Sérgio Buarque de Holanda in seinen *Raíces do Brasil* entwarf, ist vielfach durch die Bilder einer anderen Wirklichkeit, die diesem *homem cordial* nicht mehr viel Raum gelassen hat, verdrängt worden. Mit welchen Paradigmata man auch versuchen wird, diese Kultur zu beschreiben, es werden immer Paradigmen der Widersprüchlichkeit und Gegensätze sein. Roberto da Matta hat in seiner Untersuchung mit den Begriffen *a casa* (das Haus, die Wohnung) und *a rua* (die Straße)¹⁴ erneut darauf hingewiesen. Die Begriffsoppositionen fangen mit dem schon erwähnten berühmten Gegensatz von *casa grande* (Herrenhaus) und *senzala* (Sklavenhütte) an, setzen sich fort über Begriffe wie kulturelle Fortschrittlichkeit gegen

¹³ Vgl. hierzu die Beiträge von Ray-Güde Mertin und Berthold Zilly in diesem Band.

¹⁴ Roberto da Matta: *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*, São Paulo: Brasiliense, 1985.

Rückständigkeit, urbane gegen regionale Kulturen, ethnische Eigenständigkeit gegen *mestiçagem*, authentische Volkskultur gegen eine (kosmopolitische) Kultur der Eliten und finden ihre Aktualisierung in der von Roberto da Matta vorgeschlagenen Opposition: konservative Wohnung gegen die progressive Straße, oder auch, um den Herrn Präsidenten Fernando Henrique Cardoso aus seiner Eröffnungsrede dieses Kolloquiums zu zitieren: *grande indústria* gegen *favela*.

Trotz des Umstands, daß sich die brasilianische Kultur im Laufe des 20. Jahrhunderts selbst über eine Vielzahl oppositioneller Paradigmata bestimmt, darf gleichzeitig nicht aus dem Blick verloren werden, daß sich diese vor dem Hintergrund einer gemeinsamen Tradition entfaltet. Brasilien ist im Laufe des 20. Jahrhunderts ganz entschieden von einem 'Naturraum' zu einem 'Kulturraum' geworden, der sich von den umliegenden Ländern durch seine Eigenheiten unterscheidet. Selbst wenn die brasilianischen Gauchos ihren argentinischen Nachbarn in vielem verwandter sein mögen als ihren Landsleuten aus Rio Branco, denen die Lebenswelt des peruanischen Iquitos wiederum viel näher ist, so hat doch die wirtschaftliche Integration des Landes, zusammen mit der medialen Integration durch die Fernsehanstalten, verbunden mit einer gemeinsamen Sprache, dem Portugiesischen, und der gemeinsamen politischen Vergangenheit ein Gefühl der Zusammengehörigkeit geschaffen. Durch diesen gemeinsamen Hintergrund werden die unterschiedlichen kulturellen Stimmen und Traditionen trotz ihres zum Teil oppositionellen Charakters zusammengehalten. Separatistische Bewegungen, die eine größere Resonanz finden würden, wie sie noch in den 30er Jahren vor allem im Süden auftraten, sind heute kaum denkbar.

Die Leistung der brasilianischen Kultur in diesem Jahrhundert ist es, in ihrer Vielfältigkeit und bei allem Bewußtsein von Gegensätzlichkeiten gleichzeitig dennoch auch dieses schwer definierbare Bewußtsein einer *brasilidade* geschaffen zu haben. Es gibt am Ende dieses Jahrhunderts keine soziale Gruppe, die nicht irgendwie vertreten oder zumindest dabei ist,

ihre kulturelle 'Stimme' zu finden. Das gilt für soziale und ethnische Minderheiten ebenso wie für avantgardistische Formen künstlerischer Manifestationen. Dieser Prozeß ist konflikt- und spannungsreich — wie die Gesamtgesellschaft selbst, aber voll einer Dynamik, die im südamerikanischen Raum ihresgleichen sucht. Wenn es heute überhaupt einen Maßstab für den Grad der Entwicklung einer Kultur gibt, dann ist es meines Erachtens der, in welchem Maß es ihr gelingt, sowohl für die oft widersprüchliche Vielfalt ihrer eigenen Manifestationen wie auch für die Begegnung mit fremden Kulturen einen Raum zu schaffen. Die brasilianische Kultur ist seit den letzten Jahrzehnten eindeutig auf dem Weg dorthin.

Ob sie deshalb bereits als Modell einer multikulturellen Gesellschaft angesehen werden kann, möchte ich dennoch dahingestellt sein lassen. Multikulturell im Sinne einer Präsenz unterschiedlicher Kulturen gewiß, ob auch multikulturell im emphatischen Sinn der Gleichberechtigung dieser Kulturen, die der Gesamtkultur den Charakter einer Vielstimmigkeit gibt, die sich — bildlich gesprochen — tatsächlich zu einem großen Konzert zusammenfügt, das dürfte wohl nicht behauptet werden können. Denn das hieße, daß Multikulturalität nicht nur eine bloß hinzunehmende Tatsache ist, sondern daß sie von allen bejaht wird und daß man sich selbst als Teil einer solchen Gesellschaft zu definieren bereit ist. Die kulturellen Diskurse sowohl im nationalen wie auch im internationalen Rahmen, in denen Spannungen, Gegensätze und Widersprüche formuliert und ausgetragen werden, dürften dann nicht als problematisch und bedrohend empfunden werden, sondern sie müßten als Bereicherung und als für den kulturellen Prozeß wertvoll interpretiert werden.